

Maria de Fátima Sousa Silva, *Ensaaios sobre Eurípides*, Lisboa, Livros Cotovia, 2005, 404 pp. [ISBN 972-795-133-3]

Como esclarece a A. na “Nota Introdutória” (p.9), foram reunidos, no presente volume, nove estudos, na sua maioria já conhecidos de diversas publicações, mas outros inéditos, que apesar de incidirem sobre temáticas diversas de diferentes peças de Eurípides, constituem, no seu conjunto, «um todo que engloba aspectos relevantes para uma análise de um poeta tão marcante dentro do séc. V a.C. ateniense».

No primeiro ensaio deste livro, intitulado “O bárbaro e o seu mundo no teatro de Eurípides”, a Professora Maria de Fátima Sousa Silva, depois de tecer algumas considerações gerais sobre os matizes diversificados que, no antigo mundo grego, foram colorindo a dicotomia Bárbaro/Grego, preocupa-se em demonstrar, com exemplos bem ilustrativos e expressivos, como essa questão ainda permanecia actual na época conturbada de Eurípides, e como o tragediógrafo a explorou dramaticamente em algumas das suas peças (nomeadamente *Cíclope*, *Ifigénia entre os Tauros* e *Helena*), onde o efeito realista, o tom crítico e o pendor reflexivo viriam a contribuir para uma reconversão dos tradicionais padrões narrativos ao género dramático. Uma análise fluida, perspicaz e bem informada, que percorre transversalmente aspectos peculiares da técnica dramática de Eurípides, revela como, nas três peças *supra* citadas, os espaços da acção, o *topos* da *xenia*, as questões políticas e as práticas religiosas são reequacionadas, em função da actualidade e da intelectualidade coevas, fazendo com que a relação civilizado/selvagem estimule um novo tipo de questionamento dos valores tradicionais, que passe pela aceitação da *diferença*, e que ela possa ser perspectivada como um contributo valioso para uma «verdadeira cooperação entre os homens» (p.43). Uma reavaliação do conceito de barbárie subjazia também ao paradigma da lendária Guerra de Tróia, que Eurípides utilizou como pano de fundo de duas tragédias (*Hécuba* e *As Troianas*), produzidas numa época de pós-guerra, em que os atenienses experimentavam as agruras do sofrimento causado pela violência bélica e a instabilidade político-social de uma pólis em decadência. Assim o conflito entre Gregos e Asiáticos

assumiria, nessas peças de Eurípides, outras *nuances* carregadas de simbolismo, e também dolosamente dramáticas, que incentivavam uma reavaliação da «velha polémica Grego/Bárbaro, perspectivada noutros termos: a noção de um Grego selvagem e de um Bárbaro superior vem subverter por completo as tradicionais regras do jogo à melhor maneira do poeta revolucionário e do pensamento sofisticado de que se sentiu muito próximo» (p.46). A A. analisa ainda a subversão dessa dicotomia tradicional, numa das primeiras peças de Eurípides, *Medeia*, onde a exótica heroína ‘bárbara’, antecipando outras figuras menores de estrangeiros helenizados, encarna, de forma violentamente trágica, a oposição entre barbárie e civilização, insinuando que as diferenças e os conflitos entre os homens parecem ter a sua origem não tanto nas fronteiras geográficas, mas fundamentalmente em termos de *nomos* e *physis*.

Sob o título que se segue, “*Philia* e as suas condicionantes na *Hécuba* de Eurípides”, já conhecido de uma publicação anterior, encontramos um estudo da peça que Eurípides consagrou à pungente figura de Hécuba, e que, na opinião da A., ainda hoje constitui «um paradigma de sofrimento, de derrota, de solidão, levadas a um limite extremo» (p.94). Retomando alguns temas e *topoi* abordados anteriormente, a A. concentra agora a sua atenção na problemática questão dos «laços familiares» e no *topos* da *philia*, proporcionando-nos uma leitura aturada e rigorosa da complexa estrutura dramática de uma tragédia, em que a «amizade» resiste como «um princípio salvador num mundo em desordem, que os deuses e a justiça divina parecem ter esquecido ou abandonado» (p.13).

O terceiro ensaio recupera igualmente um estudo publicado anteriormente e aborda um tema — o do ‘sacrifício’ —, tradicionalmente associado às origens do género dramático e à inovadora técnica dramático-teatral do «πολυμήχανος» Eurípides. Em “Sacrifício voluntário. Teatralidade de um motivo euripídiano”, sublinha-se a ideia de como o mais controverso dos tragediógrafos áticos ao acrescentar ao tema tradicional do sacrifício um elemento inovador, «o da adesão voluntária» (p.129), introduziu na estrutura da tragédia um tipo de episódio invulgar, inesperado até, mas inquestionavelmente eficaz em

termos dramático-teatrais. O facto de Eurípides ter escolhido preferencialmente como protagonistas das cenas de sacrifício voluntário figuras femininas jovens, pelos maiores efeitos patéticos que podiam produzir no público, os episódios de Macária (*Heraclidas*), de Políxena (*Hécuba*) e de Ifigénia (*Ifigénia e Áulide*) são aqueles que a A. elege para tecer algumas considerações de fundo sobre a relevância dramática e a eficácia teatral deste motivo euripídiano. Compreensivelmente, por isso, não foi incluído, neste estudo, o episódio de Meneceu, de *Fenícias*. Depois de uma análise meticulosa dos três episódios de sacrifícios voluntários femininos, a A. conclui: «uma distância, na graduação do efeito teatral e densidade dramática, separa os episódios de Macária e Políxena», enquanto que em relação ao sacrifício de Ifigénia, «embora seja concebido segundo o mesmo plano, ele é sobretudo motivo para o desencadear de sucessivos confrontos psicológicos, de consequências imprevistas» (p.165).

Uma comunicação apresentada, em Abril de 2005, no Colóquio hispânico *Fedras de Ayer e de Hoy*, subjaz ao texto do quarto ensaio, intitulado “Fedras de Eurípides. Ecos num escândalo”. Depois de tecidas algumas considerações gerais sobre as preferências temáticas mais polémicas de Eurípides, e sua repercussão nas críticas da comédia e em Aristóteles, procura-se identificar, de forma contextualizada, os elementos tradicionais do mito de Fedra, na literatura grega anterior à tragédia, para providenciar um enquadramento mais esclarecido das Fedras euripídianas, que independentemente das diferenças entre as duas produções dramáticas, procurariam representar uma projecção estereotipada da vulnerável natureza feminina, irremediavelmente sujeita à força destrutiva do desejo erótico. A avaliação do drama de Fedra, subjacente à versão conservada em *Hipólito* (*Stephanephoros*), parece todavia reger-se pela duplicidade e pela ambiguidade de uma caracterização muito complexa, influenciada certamente pelo pensamento dos sofistas, que por um lado atenuava a faceta adúltera e incestuosa da mulher casada, vítima de um eros irrefreável, mas por outro lado não a ilibava completamente da paixão fatal, porque, como a A. bem observa, «falta-lhe a força de

vontade para agir bem, a resistência para ultrapassar a tentação para o mal»(p.183).

Em “Etéocles de *Fenícias*. Ecos de um sucesso”, publicado em *Humanitas* (1991), apresenta-se um sugestivo estudo sobre a personalidade de Etéocles e o papel dramático-que Ésquilo e Eurípides lhe atribuíram, nas peças *Sete contra Tebas* e *Fenícias*, respectivamente. O facto de retomar um mito tradicional, e que já fora objecto de uma representação anterior na produção de outro tragediógrafo, não inibiu Eurípides de experimentar outras técnicas dramáticas e efeitos teatrais, que actualizavam, de modo inovador e perspicaz, uma história de todos conhecida. Sublinha a A. que as duas peças, inspiradas no mesmo mito, «se concretizaram, por força de um entendimento dramático diverso, em duas realizações de estrutura, expressão e sentido diametralmente opostos» (p.197). A austeridade e a majestade da figura esquiliana, que apareciam como um elo de coesão dramática, esvanecem-se na peça de Eurípides, porque representado como um homem comum, semelhante a muitos outros, exposto por isso a todas as limitações que condicionam a natureza humana.

Dedicado a um tema literário recorrente já na Antiguidade, o estudo intitulado “Expressão dramática do tema ‘viagem’. A *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides”, apresentado numa conferência em 2005, no Brasil, retoma a problemática dessa peça ‘romanesca’ de Eurípides, onde o tema da viagem granjeia uma invulgar expressão dramática, acrescentando à tragédia toda uma série de ingredientes típicos do modelo aventuroso que o género épico — particularmente a *Odisseia* — havia acolhido de um modo exemplar. Não é de admirar que, num tragediógrafo, por vezes, tão desconcertante e inovador como Eurípides, os elementos convencionais da estrutura complexa que a aventura reclamava tivessem sido adaptados, com inquestionável destreza e eficácia, ao género dramático, onde pela palavra foi possível superar todos os condicionalismos impostos pelo contexto teatral, como demonstra a leitura circunstanciada que a A. nos oferece da peça.

Sob o título “Eurípides, crítico teatral”, recolhe a A. o texto de uma conferência proferida em Espanha, em 2004, onde persegue, com argu-

mentos sugestivos e convincentes, o trilho crítico de um tragediógrafo que a comédia aristofânica não se cansou de censurar. Se bem que algumas peças euripidianas pareçam encerrar, ocasionalmente, breves apontamentos de crítica teatral, é em *Helena* que se podem rastrear indícios de uma intencionalidade reflexiva metateatral mais consistente, não isenta de significado dramático. Dentre as inúmeras observações e comentários tecidos, ao longo da peça, pela rainha de Esparta, que, como argumenta a A., se converte numa « projecção do poeta dentro da ficção dramática » (p.244), é possível identificar uma série de questões de índole poético-teatral, como é o caso, por exemplo, do questionamento dos pormenores do próprio mito ou das várias alusões a questões estruturais ou cénicas, que, ao longo da peça, vão contribuindo para uma evolução profundamente invulgar e espectacular de uma intriga que conjuga *mechane* e *anagnorisis*.

Em último lugar, surge um extenso ensaio consagrado a uma temática muito pertinente e sugestiva, se tivermos em consideração um dos aspectos mais marcantes e peculiares da poesia de Eurípides: « a sua predilecção e sensibilidade pelos motivos visuais e pictóricos » (p.287). Sob o título “Elementos visuais e pictóricos na tragédia euripidiana” pretende-se realçar a plasticidade de alguns processos artísticos utilizados pelo último dos tragediógrafos para recolorir, com tons mais atraentes e expressivos, os espaços, os caracteres e as acções dos seus dramas. O primeiro exemplo aduzido pela A. recupera uma peça já focada, *Fenícias*. Procura-se agora demonstrar como o peso dos intertextos esquiliano e homérico terá levado Eurípides a explorar estratégias poético-dramáticas mais modernas — talvez inspiradas na técnica revolucionária do pintor Polignoto — fazendo com que o arquétipo mitológico em que o drama se inspirava se actualizasse através de um processo que pressupunha a reescrita da tradição, não só em termos poéticos, mas também plásticos, pictóricos, sob a influência de outras formas artísticas. Por exemplo, na cena de *teichoscopia*, uma técnica descritiva inusitada terá pretendido estimular a imaginação do espectador a participar na criação de uma moldura dramática, que conferisse « ao seu quadro

guerreiro (...) maior flexibilidade e consequentemente maior realismo» (p.297). Mas o espírito criativo e plástico do tragediógrafo que parece associar a pena ao pincel, distingue-se ainda na construção dos espaços cénicos de outras peças. Por exemplo, *Medeia* e *Bacantes*, mas também nas descrições ecfrásticas que, em *Íon*, se fazem do templo de Apolo e das tapeçarias do deus que recobrem o exterior da tenda, ou que, em *Electra*, encontramos na célebre ode coral que canta as armas e principalmente o escudo de Aquiles. A descrição pictórica do exército grego feita pelas mulheres do Coro, no párodo de *Ifigénia em Áulide*, figura como mais um dos abundantes exemplos que mereceram, por parte da A., uma análise minuciosa e bem enquadrada na problemática das respectivas peças. Independentemente de Eurípides ter experimentado ou não a pintura, antes de se dedicar à poesia, parece incontestável que, como conclui a A., as inúmeras «telas poéticas» das suas tragédias, bem como as próprias referências que faz a esse outro tipo de arte, contribuem para «apoiar o enquadramento dramático e cénico, alagar infinitamente as fronteiras espaciais da acção, trazer à presença do público os acontecimentos extra-cénicos»(p.393). O espírito virtuoso e visionário do último tragediógrafo ter-lhe-á despertado um gosto invulgar pelo visualismo que, no seu teatro, se assumiria «para além de uma orientação estética pessoal da sua sensibilidade de artista, um sintoma da posição crítica e céptica do poeta em relação ao mito» (p.393-4).

Em suma, estamos perante uma colectânea de ensaios excepcional, que revela o conhecimento aprofundado e actualizado que a Professora Maria de Fátima Sousa Silva possui do drama euripidiano e, por isso, representa um precioso instrumento de trabalho ao serviço de especialistas académicos, de estudantes de estudos clássicos e mesmo do leitor em geral que se interesse pela obra daquele que, no seu tempo e no nosso, ficou conhecido como um dramaturgo revolucionário e controverso, por vezes desconcertante e algumas vezes incompreendido.

MARIA FERNANDA BRASETE